IMMAGINARIO TRIONFALE: PETRARCA E LA TRADIZIONE FIGURATIVA

di *Lucia Battaglia Ricci*

Complesso edificio costruito con "grandiose memorie classiche" e "sognate archeologie erudite" di pretta matrice libresca,[1] ma anche – come vorrei dimostrare – con materiali derivati dalla tradizione figurativa coeva a Petrarca, i *Triumphi* vanno incontro a grande successo editoriale tra '400 e '500: le molte centinaia di manoscritti, incunaboli e stampe a noi giunti testimoniano l'interesse di vari tipi di pubblico per questo testo[2] e al contempo rivelano la causa prima del prodigioso proliferare, esattamente in quello stesso torno di tempo, di temi trionfali nell'arte figurativa.

Gli studiosi hanno inventariato oltre centocinquanta pezzi (affreschi, cassoni, arazzi, vetri istoriati, avori, ecc.) più o meno direttamente connessi col testo di Petrarca:[3] un successo incredibile che implica però un singolare, doppio paradosso. Se infatti i *Triumphi* provocano un vistoso incremento dell'interesse collettivo (di artisti, di mecenati, di pubblico) per il tema trionfale, tale interesse condiziona fortemente l'approccio al testo: tra secondo quattrocento e primo cinquecento il pubblico delle corti fa infatti un uso strumentale così intenso e fuorviante[4] dell'opera, da ap-

[1] FRANCESCO PETRARCA, *Triumphi*, a c. di Marco Ariani, Milano, Mursia, 1988 [ARIANI], p. 12. Le citazioni sono tratte da questa edizione.

[2] GEMMA GUERRINI, *Il sistema di comunicazione di un "corpus" di manoscritti quattrocenteschi: i "Trionfi" del Petrarca*, in "Scrittura e civiltà", X (1986), pp. 121-97.

[3] Essenziale punto di riferimento PRINCE D'ESSLING-EUGÈNE MÜNTZ, *Pétrarque: ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrites*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1902; cfr. anche GIOVANNI CARANDENTE, *I Trionfi nel primo Rinascimento*, Roma, ERI, 1963.

[4] Esso diventa anche modello simbolico-formale e repertorio tematico per recite, fe-

98

pannare o addirittura non rendere più percepibili la qualità specifica e le caratteristiche proprie dell'immaginario trionfale petrarchesco, contraddizioni testuali e culturali comprese. Ma al contempo il tema trionfale di ascendenza classica, che godette di fortuna ininterrotta nella cultura postantica,[5] grazie a Petrarca e grazie ai manoscritti illustrati dei *Triumphi*, e nonostante che anche per Petrarca la genesi di quell'immaginario sia "inevitabilmente filologica e bibliofila",[6] viene profondamente alterato e accanto ad una tradizione iconografica che si può definire, sia pure all'ingrosso, filologicamente corretta si diffonde un immaginario trionfale fortemente intriso di intenzioni allegoriche.

Il processo pare iniziare dai manoscritti illustrati, per fissarsi stabilmente nelle edizioni a stampa e, insieme, nei prodotti artistici coevi: cassoni, avori, arazzi, vetri istoriati, ecc. La critica ha da tempo acquisito, sulla base di una ricchissima documentazione,[7] che le illustrazioni sono diffusamente e vistosamente infedeli al dettato petrarchesco,[8] e in particolare che l'uniformità di resa figurativa del tema trionfale all'interno di ciascun manoscritto profondamente si oppone alla disomogeneità di trattamento di questo medesimo tema all'interno dell'opera: una disomogeneità tanto rilevante da giustificare l'impressione che "il titolo stesso di 'trionfo' assum*a*" da una zona del testo all'altra "una diversa accezione". Se infatti "nei primi quattro è prevalente l'allusione al trionfo romano, la cerimonia processionale che segue alla vittoria, negli ultimi due si tratta solo della vittoria che il Tempo consegue sulla Fama e l'Eternità sopra il Tempo: manca" in questi ultimi "l'elemento processionale e quindi la menzione dei singoli personaggi".[9] Forse è possibile operare distinzioni più sottili e sostenere che il motivo trionfale, fin dall'inizio del libro stretto inestricabilmente a quello della *visio*,[10] viene a mancare già a partire dal terzo *Triumphus*, quello della Morte. Ma di questo più avanti. Per ora interessa infatti capire quale relazione corra tra l'ambiguità semantica del titolo imposto da Petrarca alle varie parti della sua opera e la tradizione figurativa del testo.

A chi si interrogava sulle ragioni della divaricazione che corre a questo livello tra illustrazione e testo D'Ancona rispondeva osservando che gli illustratori avevano seguito sia "il concetto del Petrarca, interpretandolo, e supplendolo," che "la tradizione costante". Il poeta, infatti, " aveva intitolato *Trionfi* i suoi capitoli in terza rima, e aveva dato un carro ad Amore: ne veniva di natural conseguenza che agli altri Enti, pur essi trionfanti, si dovesse dare un carro, come la storia e la tradizione appropriavano ai vincitori, con animali già consacrati dal simbolo".[11] Si può sottoscrivere: l'estesa infedeltà delle illustrazioni nasce certo dal fatto che gli illustratori hanno cercato di ricostruire un sistema figurativo del tutto omologo – *mutatis mutandis* – al testo, utilizzando "current visual formulae".[12] La rigidità "semantica" delle immagini[13] non consente all'artista

ste, riti trionfali nelle corti, e per raffigurazioni celebrative: cfr. su questo ANTONIO PINELLI, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a c. di Salvatore Settis, vol. II: *I generi e i temi ritrovati*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 279-350, con bibliografia pregressa.

[5] Ivi, pp. 281-84.

[6] Così ARIANI, p. 280. In VINCENZO FERA, *Il Trionfo di Scipione*, in *La critica del testo mediolatino. Atti del Convegno (Firenze 6-8 dicembre 1990)*, a c. di Claudio Leonardi, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994, pp. 415-30, una puntuale ricostruzione di quanto del rituale trionfale classico conobbero Petrarca e l'età che fu sua.

[7] Oltre i saggi citati alla nota 3 si vedano almeno: SERGIO SAMEK LUDOVICI, *Studio introduttivo alle tavole*, in FRANCESCO PETRARCA, *I Trionfi. Illustrati nella miniatura dei secoli precedenti dal secolo XIII al secolo XVI*, vol. I, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1978, pp. 93-184; vari saggi nel volume *Petrarch's "Triumphs". Allegory and spectacle*, a c. di Konrad Eisenbichler e Amilcare A. Iannucci, Toronto, Dovehouse Ed., 1990, specie nella Terza sezione, dedicata a *The "Triumphs" and the Figurative Arts*, pp. 175-255; importante J.B. TRAPP, *The iconography of Petrarch in the age of Humanism*, in *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo. Atti del Convegno internazionale (Firenze 19-22 maggio 1991)*, vol. I [QP, IX (1992-93)], Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 11-73, con bibliografia pregressa e ricca documentazione fotografica.

[8] Ci si riferisce, naturalmente, alle illustrazioni che utilizzano l'iconografia trionfale, essendo qui escluse, per ragioni di pertinenza col tema trattato, quelle dedicate a mettere in scena il processo creativo del testo, le vicende di Laura o i personaggi dei cataloghi.

[9] Così GUIDO MARTELLOTTI, *"Inter colles Euganeos". Le ultime fatiche letterarie del Petrarca*, in *Il Petrarca ad Arquà, Atti del Convegno di studi nel VI centenario: 1370-74 (Arquà Petrarca, 6-8 novembre 1970)*, a c. di Giuseppe Billanovich e Giuseppe Frasso, Padova, Antenore, 1975, p. 461.

[10] Non solo per l'invenzione portante: rilevante in questa prospettiva che neppure nel trionfo di Cupido manchino particolari di marca allegorico-visionaristica. Tale è, ad esempio, la scelta di porre il Cupido *triumphans* su un carro di fuoco: cfr. al proposito la n. 36.

[11] La lettera è riprodotta in D'ESSLING- MÜNTZ, *Pétrarque*, p. 122, n. 1.

[12] TRAPP, *The iconography*, p. 42.

[13] Uso qui il termine "immagine" nel senso tecnico stabilito da Panofsky, per il quale l'immagine è un insieme di motivi artistici, cui si attribuisce un significato convenzionale: "una figura maschile con coltello rappresenta san Bartomeo, [...] un gruppo

figurativo – ammesso che gli interessi – di mimare sul piano della raffigurazione grafica le oscillazioni semantiche delle parole e in particolare le varietà di quell'inestricabile, e ogni volta diversamente ripensato e realizzato, "incrocio tra *visio* e *pompa triumphalis*",[14] che costituisce il nucleo fondante dell'*inventio* petrarchesca.

Ma al contempo, poiché la figura che illustra il testo, premessa al testo, svolge inevitabilmente una funzione paratestuale, influenzando e indirizzando la fruizione dell'opera,[15] l'univocità semantico-figurativa delle immagini prevarica sul testo, finendo per far scolorire oscillazioni semantiche e variazioni di trattamento verbale del tema trionfale.

Il trionfo si raffigura convenzionalmente, da sempre, con un carro: così nell'arte antica, così in Dante,[16] così nelle miniature medievali.[17] Ma mettere in scena un carro trionfale significa naturalmente dover mettere su quel carro un eroe *triumphans* e davanti ad esso animali atti a trainarlo. Come si evince da uno studio ravvicinato dei manoscritti illustrati della *Commedia*, ad esempio, i miniatori usualmente non tradiscono i testi. Ma devono interpretare i silenzi o le ambiguità del testo. Si pensi, ad esempio, alla perifrasi di *Inferno* I 17-18: il "pianeta / che mena dritto altrui per ogne calle". Per il secolare commento quel pianeta è il Sole. Solo per Guido da Pisa si tratta di Venere, una stella. Traini, se è sua la mano che illustra l'*Inferno* commentato dal frate carmelitano, attestato dal ms. Chantilly, Museo Condé 597 – una copia di dedica confezionata sotto la supervisione del medesimo Guido –, dipinge sul colle una stella. È il suo modo di essere fedele al testo. E l'illustratore del ms. Napoli, Biblioteca

di persone sedute a un tavolo a mangiare in certe pose ecc., rappresenta l'Ultima Cena", ecc.: ERWIN PANOFSKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (1939), Torino, Einaudi, 1975, p. 6.

[14] Così FERA, *Il Trionfo*, p. 416.

[15] Una messa a fuoco degli effetti paratestuali delle immagini di apertura nei manoscritti illustrati in LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della "Commedia": le pagine di apertura*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a c. di Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 23-49.

[16] È un "carro [...] trïunfale" più bello di quello che "rallegrava Affricano, o vero Augusto" quello che appare a Dante in Paradiso Terrestre, dentro l'allegorica processione: *Purg.* XXIX 107 e 114-15.

[17] Come dimostra, ad esempio, la miniatura che rappresenta il Trionfo di Cesare, in un testimone del *Liber Ystoriarum Romanorum* volgarizzato conservato ad Amburgo, Staats- und Universitätsbibliothek, ms. 151 in scrinio, c. 90v, riprodotta in CARANDENTE, *I trionfi*, tav. 12 e in PINELLI, *Feste*, tav. 238.

Nazionale XIII C 1, a c. 120r, rappresenta il "vecchio solo" che nella processione mistica del paradiso terrestre dantesco simboleggia il libro profetico per eccellenza, l'*Apocalisse*, esattamente come i pittori rappresentano l'autore dell'*Apocalisse* e i profeti in genere: come un dormiente e, in quanto tale, qui come un vegliardo sdraiato ai piedi dei personaggi che rappresentano i libri della *Bibbia*. In apparente opposizione al testo, che in realtà l'artista intende – a suo modo – illustrare fedelmente: per Dante infatti, quel "vecchio solo" avanzava processionalmente come gli altri personaggi, sia pur, per probabile influsso della tradizione iconografica, anch'egli "dormendo, con la faccia arguta" (*Purg.* XXIX 143-44).[18]

Ciò conferma che nell'analisi iconografica occorre tener conto della vischiosità della tradizione e delle convenzioni proprie del linguaggio figurativo. L'esigenza di mettere in scena dei trionfi obbliga gli illustratori dell'opera di Petrarca a scegliere motivi contestualmente e convenzionalmente congrui. Scrive Antonio Pinelli: "facendo ricorso a quello che potremmo definire 'il principio della pertinenza simbolica' gli illustratori hanno dotato i sei convogli trionfali di differenti animali da traino: i casti unicorni per il carro della Pudicizia, i lugubri bufali per quello della Morte, i longevi elefanti per la Fama [...]; i veloci cervi per il carro del Tempo e i simboli degli Evangelisti per quello dell'Eternità".[19] Nascono così quelle immagini che a noi non possono che apparire come singolari coacervi di superfetazioni allegoriche: oltretutto accanto a cervi, unicorni, ecc. compaiono anche, sul carro trionfale, figure allegoriche antropomorfe che appartengono ad un mondo culturale sostanzialmente rifiutato, seppur non del tutto estraneo, a Petrarca. Si guardi, ad esempio, Cupido.[20] Radicalmente remoto dall'immaginario dell'Alighieri, che nella *Vita Nova* aveva raffigurato Amore come "un giovane vestito di bianchissime vesti" non troppo dissimile dagli angeli del *Vangelo* della resurrezione,[21] Petrarca offre di Cupido un'immagine prossima a quella classica, ma con alcune interessanti oscillazioni, che rivelano come egli guardi

[18] Cfr. LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa, GEI, 1994, con tavole.

[19] PINELLI, *Feste*, pp. 301-302.

[20] In PANOFSKY, *Studi*, pp. 135-38, ampia ricostruzione storica del topos "Cupido cieco" e documentazione fotografica. Per l'iconografia d'Amore in area romanza utile panoramica storica in MARIA GRAZIA CAPUSSO, *L'"exposition" di Guiraut Riquier sulla canzone di Guiraut de Calanson "Celeis cui am de cor et de saber"*, in "Studi mediolatini e volgari", XXX (1984), pp. 138-46.

[21] PANOFSKY, *Studi*, p. 145.

la cultura letteraria e grafica dell'età che fu sua. Per Francesco da Barberino, che rivendica la novità iconografica del suo Cupido,[22] Amore è rappresentato da un adolescente nudo, provvisto di ali, espressamente "non cieco", e dotato di piedi di falcone (Fig. 1).[23] In *Genealogie* IX 4 Giovanni Boccaccio, attribuendo erroneamente l'invenzione dell'immagine che egli descrive al da Barberino, offre di Cupido una descrizione che mescola tratti di varia provenienza: il suo Cupido, bendato, dotato di piedi di grifo e di una cinghia piena di cuori, molto somiglia a quello che si vede nell'*Allegoria della Castità* dipinta nelle volte della Basilica inferiore di San Francesco ad Assisi (Fig. 2). Un "garzone nudo, cieco, cum due ale su le spalle", intento a saettare e dotato di artigli uguali a "le granfe de astore", doveva essere il Cupido di Guittone, che nella didascalia al cosiddetto *Trattato d'Amore* puntualmente descrive le caratteristiche iconografiche de "la figura de l'amore", che evidentemente egli prevedeva dovesse essere miniata in apertura di testo.[24] In *Rerum vulgarium fragmenta* 151 Petrarca rifiuta espressamente l'iconografia corrente di Amore cieco;[25] nei *Triumphi* invece pare oscillare tra le due possibilità: mentre nulla dice in merito nella descrizione di Amore in TC I 23-27 (e il silenzio su un dato tanto rilevante e da lui stesso discusso pare significativo), in TC III

[22] Nella didascalia apposta alla figura di *Amor* nella carta 88v del ms. Barberiniano Latino 4077 – che attesta la redazione autografa della figura d'Amore (riprodotta in modo fedele dal miniatore della redazione definitiva attestata dal ms. Barberiniano Latino 4076, c. 99v) – si legge: "io son amor in nova forma tracto e se disotto / da me riguarderete l'ovre ch'io faccio in / figure vedrete".

[23] Cfr. FRANCESCO DA BARBERINO, *Documenti d'Amore*, secondo i manoscritti originali, a c. di Francesco Egidi, Roma, Società Filologica Romana, 1905-27; vol. III, pp. 409 e ss. Cfr. anche FRANCESCO EGIDI, *Le miniature dei codici barberiniani dei "Documenti d'Amore"*, in "L'Arte", V (1902), specie pp. 14-16; DANIELA GOLDIN, *Testo e immagine nei "Documenti d'Amore" di Francesco da Barberino*, in "Quaderni di italianistica", I (1980), pp. 125-38. La "novità" della figura fissata dal da Barberino si costruisce comunque su un'iconografia tradizionale (cfr. PANOFSKY, *Studi*, p. 168).

[24] Appunto con immagini di questo tipo il da Barberino doveva criticamente misurarsi, contestando in particolare la "cecità" di Amore (cfr. GOLDIN, *Testo e immagine*, p. 136). Per Guittone cfr. FRANCESCO EGIDI, *Un "Trattato d'Amore" inedito di Fra Guittone d'Arezzo*, in GSLI, XCVII (1931), pp. 49-70. Cfr. altresì H. WAYNE STOREY, *Transcription and visual poetics in the early italian lyric*, New York-London, Garland Publishing, 1993, pp. 171-92.

[25] In questo prossimo al da Barberino, della cui descrizione non recupera però tratti qualificanti come i piedi di uccello rapace. *Rerum vulgarium fragmenta* 151, 9-11 recita: "Cieco non già, ma pharetrato il veggo; / nudo, se non quanto vergogna il vela; / garzon con ali: non pinto ma vivo".

100



Figura 1 – Francesco da Barberino, *Corte di Amore*. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, ms. Barberiniano Latino 4077, c. 88v.



Figura 2 – Maestro delle vele, *Amor* (particolare dell'*Allegoria della Castità*). Assisi, San Francesco, Basilica inferiore.

18 in una sorta di glossa che vuol evidenziare la "cecità" degli amanti se ne esce con l'esclamazione "or puoi veder Amor s'egli è ben cieco", metaforica,[26] ma anche, inevitabilmente, ambigua se ripensata alla luce di TC III 179, dove, all'interno di un passo che esplicita il significato allegorico dei particolari che compongono l'immagine di Amore, Petrarca può annotare che il terribile "garzone" ha "occhi avolti in fasce". Sofismi più o meno sottili, come l'appuntare l'attenzione sulla valenza metaforica e metonimica di questa "cecità", o il rilevare la differenza tra la cecità (*handicap* irriversibile) e l'essere bendato (caratteristica transeunte), non eliminano l'aporia tra i vari passi e la conseguente impressione che in Petrarca siano attive e si siano sovrapposte immagini diverse del dio d'Amore. Forte la tentazione di addebitare la scarsa coerenza nel trattamento di questa figura al protratto lavoro di scrittura di questi capitoli: la presenza nella tradizione manoscritta di una variante significativa per TC III 179, che al verso che contiene il particolare più compromesso con la cultura coeva, le bende, appunto, sostituisce un anodino, ma ben petrarchesco "le speranze dubbiose, e 'l dolor certo", autorizza il sospetto che le differenze si debbano imputare ad un processo di progressiva messa a fuoco dell'iconografia d'Amore, con recupero filologico dell'immagine classica e conseguente adeguamento di TC III 179 a TC I 23-27. La ricostruzione della storia redazionale di questa parte di TC III avanzata da Giunta sulla base di una complessiva rilettura dell'attestazione autografa del capitolo nel ms. Vaticano 3196,[27] autorizza a credere che nel percorso personale di Petrarca la figura di Amore si sia andata progressivamente modificando: e che la negazione di *Rerum vulgarium fragmenta* 151, "Cieco non già..." – testo di difficile datazione, ma che potrebbe essere prossimo o di poco successivo alla redazione autografa di TC III[28] –, coroni

[26] FRANCESCO PETRARCA, *Opere italiane*, edizione diretta da Marco Santagata, vol. II: *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli Abbozzi*, a c. di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996, [PACCA], p. 138. Su "Amor [...] cieco" vd. n. 29.

[27] CLAUDIO GIUNTA, *Restauri minimi al testo dei "Trionfi"*, in SFI, LII (1994), pp. 5-36. A proposito del verso 179 Giunta rileva come il trapasso da "le mani armate, e gli occhi avolti in fasce" a "le speranze dubbiose, e 'l dolor certo" renda più coerente il contesto, eliminando "una un po' incongrua precisazione fisionomica". In ARIANI, pp. 162-63, una panoramica delle versioni editoriali di questo tormentatissimo passo.

[28] Il sonetto non è presente nelle redazioni del Canzoniere anteriori a Sr (ovvero alla carta 5 del Vaticano 3196, che contiene postille del 1359), mentre è presente nella forma Chigi (1359-63): FRANCESCO PETRARCA, *Opere italiane*, edizione diretta da Marco San-

in qualche modo questo percorso.[29] Oltre che la cecità, Petrarca rifiuta il particolare dei piedi artigliati: un particolare rilevante, largamente presente alla tradizione letteraria e pregno di implicazioni allegoriche.[30] Eppure nelle illustrazioni di TC I, in ossequio alla tradizione iconografica corrente, oltre che bendato (ed è lecito dubitare che l'illustratore avesse presenti i passi di TC III nella redazione che par debba ritenersi primitiva), Cupido può essere dotato di piedi artigliati.[31]

La vischiosità della tradizione condiziona anche gli illustratori del *Triumphus Temporis*, offrendo loro la possibilità di risolvere *iuxta propria principia* i problemi di visualizzazione posti da questo capitolo. Il Tempo non è descritto da Petrarca, che in TT descrive piuttosto un trionfo del Sole, canonicamente collocato, nel testo, su un carro tirato da quattro cavalli[32] e fornito del debito corredo di vittime: "vidi ogni nostra gloria, al sol, di neve" (TT, 129). Nelle illustrazioni, invece, gli artisti, dando credito al titolo (e questo vale come conferma della tesi di D'Ancona), mettono per lo più in scena il Tempo che, in ossequio ad un'iconografia diffusa e puntualmente studiata da Panofsky, può anche essere rappresentato come un vecchio alato con stampelle (Fig. 3).[33]

tagata, vol. I: Canzoniere, a c. di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 713. La redazione autografa di TC III è stata vergata nel 1357 e corretta nel 1358.

[29] Il permanere di TC III 18 si può spiegare come *lapsus* dovuto alla stratificazione dell'opera e al suo essere un *opus infectum*: un *lapsus* simile a quello che si osserva in TT 98, dove si chiama "reina" la Fama, conservando una qualificazione propria di TF Ia e scomparsa in TF I (cfr. su questo PACCA, p. 552, e qui più avanti). O forse il passo non è parso a Petrarca contraddittorio per la valenza metaforico-proverbiale di un siffatto enunciato, che allude, sempre, anche in altre sue opere (cfr. PACCA, p. 138) alla cecità di chi ama, non di chi provoca amore, Cupido appunto: e si dovrà qui scrivere "amore", non "Amore".

[30] Per cui cfr. CAPUSSO, *L'"exposition"*, pp. 144-45, con bibliografia pregressa.

[31] TRAPP, *The iconography*, p. 48. Ma non mancano Cupidi privi di bende e raffigurati come vedenti.

[32] Raffigurazione quanto mai tradizionale, legittimata da *auctoritates* classiche puntualmente citate da ARIANI e da PACCA, *ad loc.* Ad esse si potrebbe forse aggiungere che il sistema faceva probabilmente parte anche dell'immaginario visivo coevo: cfr., ad esempio, in FRITZ SAXL, *La fede negli astri dall'Antichità al Rinascimento*, a c. di Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 1985, tavv. 155-57, le varie riproduzioni di un motivo figurativo tanto ricorrente nella tradizione manoscritta dell'*Introductorium magnum* di Michele Scoto, che si deve ipotizzare si trattasse di un vero e proprio topos figurativo caratteristico della cultura astrologica e astronomica. Un altro esempio, tratto da un codice d'argomento astronomico conservato a Cusa, è riprodotto in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a c. di Salvatore Settis, tomo II: *I generi e i temi ritrovati*, Torino, Einaudi, 1985, tav. 153.

[33] PANOFSKY, *Studi*, pp. 89-134. Altre forme di resa figurativa dell'ibrida inven-

102



Figura 3 – Apollonio di Giovanni, *Trionfo del Tempo*. Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1129, c. 42v.

Pleonastico osservare che grazie a queste commistioni tra schema trionfale petrarchesco e motivi iconograficamente parlanti e simbolicamente congrui si verifica un progressivo ma rapido allontamento dell'immaginario figurativo trionfale dal testo da cui nasce: e poiché tali superfetazioni allegoriche ritornano, per così dire, nel circuito figurativo dove, tra l'altro, le figurazioni dei sei trionfi fanno sistema e i sei trionfi figurati possono circolare separati dal testo, costituendo polittici, o le varie facce di cassoni, accanto a un filone trionfale filologicamente corretto, perfettamente esemplificato dal *Trionfo di Alfonso d'Aragona* del Laurana (Fig. 4),[34] si sviluppa un filone trionfal-allegorico incredibilmente ricco,[35] il cui più raffinato approdo è costituito, mi pare, dalla celeberrima coppia dipinta da Piero della Francesca, il *Trionfo di Federico di Montefeltro* e il *Trionfo di Battista Sforza, duchessa di Urbino*, ora agli Uffizi (Figg. 5 e 6).

Tornando alle illustrazioni dei *Triumphi* e al loro accentuato ricorso a motivi gravidi di implicazioni allegoriche: in massima parte tale corredo è certo dovuto, come si osservava, alla laconicità del testo scritto, ma non si può escludere una certa responsabilità dell'autore, che da parte sua include nel testo materiali allegorici o fantastici dal forte colorito medievale. Questo fin dal primo dei *Triumphi*, se Cupido è già tanto compromesso con la tradizione postantica e se – come si è detto – Petrarca non esita a collocare il nudo garzone su un carro di fuoco.[36] Ma la puntuale descrizione del corteo e della coreografia del trionfo di Cupido offerta dall'autore impedisce che gli illustratori di TC I eccedano nel loro personale intervento ricostruttorio: al massimo, come si è visto, trasformano il Cupido di Petrarca nella figura medievale cara al da Barberino o al Boc-

zione di Petrarca in TRAPP, *The iconography*, pp. 59-63 e tavole relative.

[34] Cfr. PINELLI, *Feste*, pp. 326-27, che a proposito di questo testo parla di vero e proprio "scrupolo filologico" (utili in tal senso le tavv. 253 e 254).

[35] Ricchissima documentazione in D'ESSLING-MÜNTZ, *Pétrarque*, e in CARANDENTE, *I Trionfi*.

[36] Che è al contempo metonimica estensione della fiaccola tradizionalmente posta in mano al crudele giovinetto (cfr. PACCA, p. 56), ed evocazione di una tradizione figurativa d'ambito sacrale-profetico: accanto al carro di Elia (che, come scrive Petrarca in *Vit. sol.* II, III, p. 426, "ad celum flammante vehiculo raptus est": PACCA, *ad loc.*), si può ricordare l'apparizione miracolosa di Francesco su un carro di fuoco dipinta da Giotto nella Basilica superiore, ad Assisi. La contaminazione potrebbe essere stata agevolata dalla tendenza petrarchesca ad attribuire a quel carro colori evocativi: già Scipione è immaginato su un "purpureo [...] curru [...] niveis invectus equis" (*Afr.* IX 338-40), ma anche Camillo usa per il suo trionfo "currum aureum equis quattuor niveo candore trahentibus" (*Vir. ill.* VIII 7).

103



Figura 4 – Laurana (e aiuti), *Trionfo d'Alfonso d'Aragona* (particolare). Napoli, Arco di Castelnuovo.

104



Figura 5 – Piero della Francesca, *Trionfo di Federico da Montefeltro*. Firenze, Uffizi.

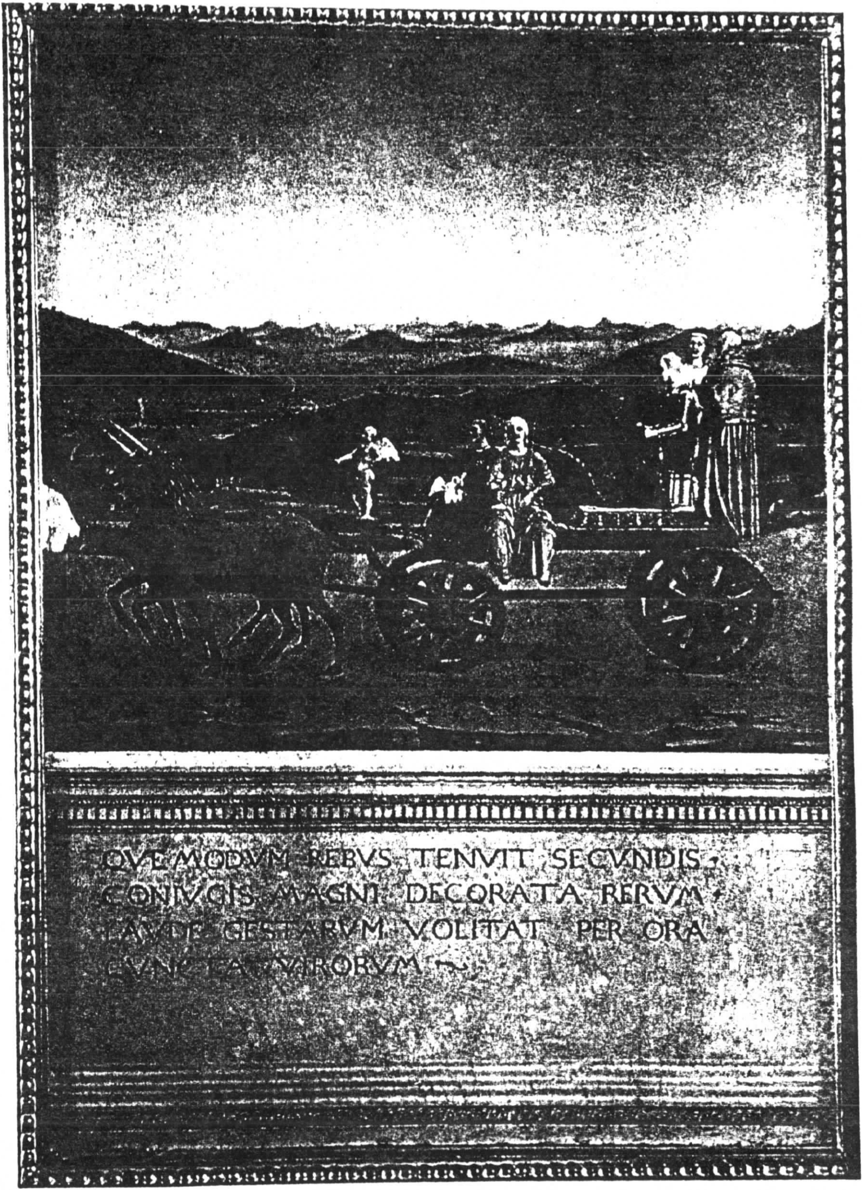


Figura 6 – Piero della Francesca, *Trionfo di Battista Sforza*. Firenze, Uffizi.

caccio. Ma già col *Triumphus Pudicitie* le cose sono meno limpide. Mentre non dice nulla circa la presenza o meno di un carro trionfale per Laura-Pudicizia, il testo offre particolari gravidi di implicazioni allegoriche non troppo remote dalla cultura medievale dei bestiari e dei lapidari: tali sono il candido ermellino che funge da insegna della donna, le pietre preziose e di evidente significato moraleggiante, di cui è fatto l'armamentario che serve a Laura per torturare Cupido, nonché il corteo di virtù personificate attinte tanto dal canone classico che da quello medievale.[37]

Gli illustratori introducono – si è detto di necessità – il carro e optano per quattro unicorni al posto dei classici quattro cavalli, esasperando così le venature medievaleggianti dell'immaginario petrarchesco. Venature che paiono decisamente vistose per il terzo trionfo, quello della Morte, e che, di nuovo, le illustrazioni esasperano: contribuendo così a rivelare, paradossalmente, un ipotesto finora, se non erro, sfuggito ai lettori dei *Triumphi*.

Si guardino le miniature che introducono, sullo sfondo, angeli e diavoli: quella che illustra TT I nel ms. Palatino 192 della Biblioteca Nazionale di Firenze, c. 22r, ad esempio (Fig. 7).[38] La scena si spiega perfettamente quando si tengano presenti i modelli iconografici di riferimento, che andranno riconosciuti nell'affresco pisano del *Trionfo della Morte* e/o nei suoi derivati (Fig. 8).[39] Il significato dell'affresco è noto: la Morte travolge tutti, sorprende chi non se l'aspetta e ignora chi la invoca. Pericolosissimo per le sorti dell'anima non prevederne l'arrivo: è infatti nell'attimo in cui lo spirito si allontana dal corpo che si decide il destino eterno dell'uomo. Ne discende la lezione comportamentale del *Memento mori*, rivolta anzitutto ai giovani belli e ricchi, intenti in liete attività cortesi, i quali vengono invitati a prendere coscienza del loro destino e a mutare il proprio comportamento. A trasmettere tale, tradizionale, messaggio sono

[37] Sulle valenze allegoriche di questi particolari e sulle fonti implicate ricca documentazione in ARIANI, *ad loc.* e in PACCA, *ad loc.*

[38] Altre occorrenze del motivo in TRAPP, *The iconography*. p. 54 e n. 189.

[39] Derivano dal *Trionfo* pisano, attribuito a Buffalmacco e dipinto in Camposanto Vecchio nel quarto decennio del Trecento, altri affreschi di cui oggi restano solo frammenti: uno dipinto da Orcagna in Santa Croce, a Firenze, nel 1345 e uno dipinto a Prato probabilmente nello stesso anno per mano di Bonaccorso di Cino nello Spedale della Misericordia. Se ne conosce anche una replica quattrocentesca a Palermo, Palazzo Sclafani. Per ulteriori notizie su questi testi, una più ampia descrizione iconografica dell'affresco pisano, documentazione fotografica e referenze bibliografiche, cfr. LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino*, Roma, Salerno ed., 1987, *passim*.



Figura 7 – Giovanni Varnucci (?), *Trionfo della Morte*. Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Palatino 192, c. 22r.

105

106

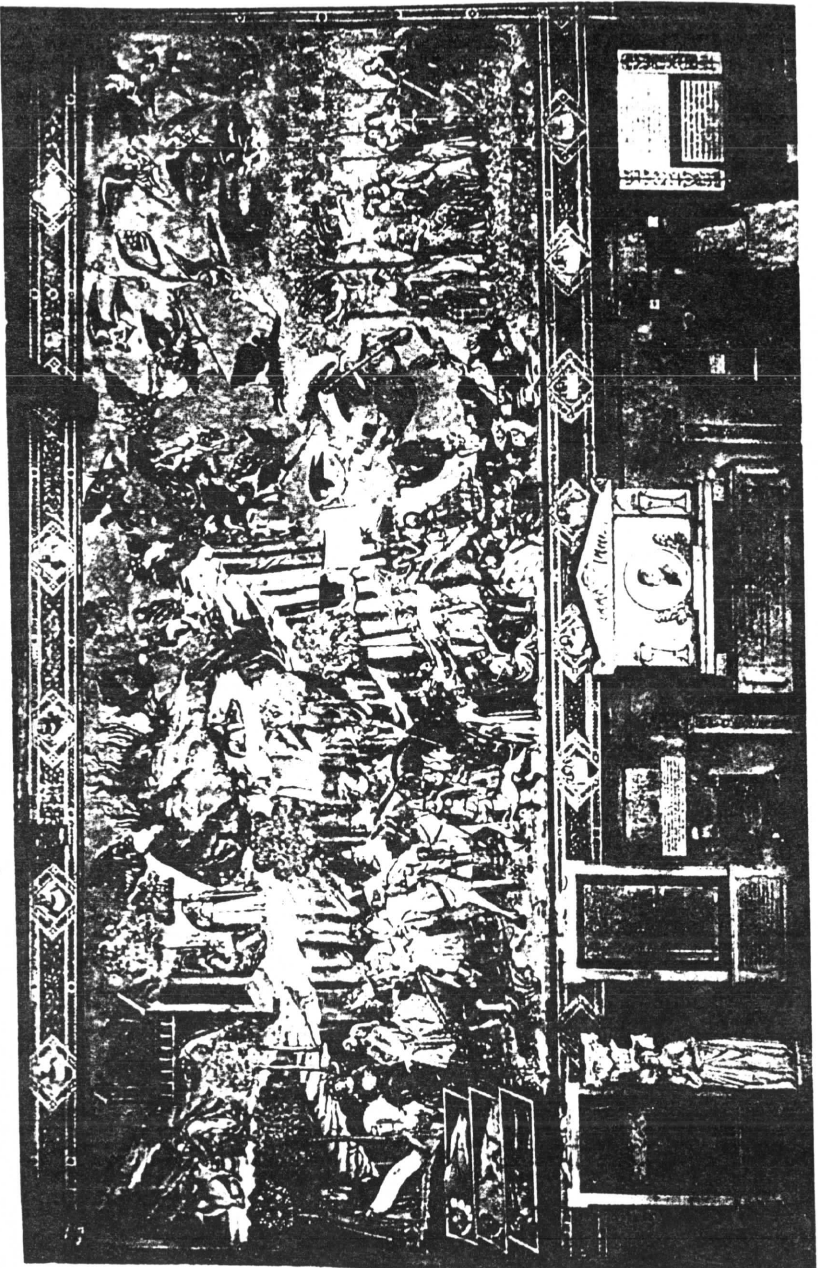


Figura 8 – Buffalmacco (?), *Trionfo della Morte*. Pisa, Camposanto Vecchio.

scene in gran parte nuove dal punto di vista iconografico: la Morte – orrida megera avvolta in veste scura e armata di falce – si volge verso il giardino in cui dieci giovani del tutto incuranti e ignari del suo arrivo sono intenti a ragionare, a fare musica e a parlar d'amore. Sotto la nera figura volante sono stipati cadaveri di uomini e donne appartenenti al fior fiore della società contemporanea, dai quali angeli e diavoli estraggono le *animule* per portarle o nell'inferno, qui rappresentato da una sorta di vulcano da cui spuntano fiamme di fuoco, o nel paradiso, rappresentato da un angolo sereno di cielo. Subito a sinistra dei cadaveri un gruppo di storpi, vecchi e malati invoca, senza successo, la Morte, mentre da una roccia spunta una lieta cavalcata che, reduce da una battuta di caccia col falcone, va ad imbattersi in tre bare scoperte e nel loro macabro contenuto: subito sopra le bare, un eremita invita i giovani a riflettere sul destino comune di morte e disfacimento, e dunque ad abbandonare superbia e vanagloria. Una sorta di scala di pietra consente di ascendere idealmente ad un deserto-paradiso, dove vecchi eremiti, dediti a varie attività, paiono serenamente estranei al tragico potere della Morte e alla ridda dei diavoli che trasportano in inferno le loro prede.

È un fondale di questo genere, con angeli e diavoli intenti a trasportare alla sede ultraterrena dannati e beati, che l'illustratore del ms. Palatino 192[40] ha contaminato con il corteo trionfale, costituito da un catafalco trasportato da bufali, che passa sui corpi dei "vinti" e sul quale celebra il suo trionfo una donna involta in veste bruna e fornita di falce. La presenza del motivo iconografico di matrice penitenziale, latore di un forte, e per certi versi scontato, messaggio psicagogico-predicatorio, non è dato neutro: esso introduce in apertura di testo implicazioni paratestuali, improprie ma culturalmente rilevanti. Non a caso questa stessa immagine potrà essere utilizzata per illustrare il *Trattato dell'arte del ben morire* di Savonarola e tra i due testi si potranno stabilire, nella tradizione a stampa, tra fine Quattrocento e primo Cinquecento, singolari affinità (fig. 9).[41]

[40] Che ANNAROSA GARZELLI, in *Miniatura fiorentina del Rinascimento. 1440-1525: un primo censimento*, a c. della medesima, Firenze, Giunta Regionale Toscana-La Nuova Italia, 1985, pp. 28-29, identifica con Giovanni Varnucci, attivo a Firenze tra il 1440 e il 1457.

[41] Cfr. *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli savonaroliani nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, a c. di Elisabetta Turelli, con saggi di TIMOTHY VERDON, MARIA GRAZIA CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO e PIERO SCAPECCHI, Firenze, Alinari, 1985, pp. 55-59, con documentazione fotografica.

107



Figura 9 – *Trionfo della Morte*. Girolamo Savonarola, *Predica dell'arte del ben morire*, Firenze, A. Tubini, 1500 ca.

Che i *Triumphi* di Petrarca siano stati letti anche come testo devozional-edificante è dato presente agli studiosi moderni. Lo ha rilevato già da tempo Gemma Guerrini, alla quale si deve una puntale disamina dei manoscritti dei *Triumphi* noti negli anni '80: ma poiché tale tipo di fruizione le risultava documentato solo dai "numerosi mss. dalla tipologia più povera, senza decorazioni o con decorazioni rozze, cartacei, quasi sempre in mercantesca, che spesso contengono, insieme ai *Triumphi*, testi devozionali", lo ha ritenuto caratteristico degli "strati sociali economicamente e culturalmente meno privilegiati".[42] La oggi acquisita consapevolezza del valore paratestuale dell'immagine, specie di quella d'apertura di un testo, e del ruolo attivo svolto, a livello editoriale, da chi ha progettato il corredo illustrativo del libro che tramanda l'opera, comporta che nell'esame codicologico e paleografico si tenga conto anche dell'iconografia e della tipologia del corredo illustrativo dei codici presi in esame. È infatti a causa dell'indifferenza per questo aspetto del libro manoscritto che si è persa, nonostante l'attentissima, puntuale e raffinatissima indagine paleografica e codicologica della Guerrini, un'informazione non irrilevante circa la fruizione che del testo si ebbe nel corso del secondo Trecento: manoscritti di grande pregio come il Palatino 192, tipologicamente assimilabile ad un libro umanistico destinato ad una biblioteca signorile,[43] rivelano infatti che anche in ambienti sociali e culturali alti non si esitava a guardare ai *Triumphi* petrarcheschi come ad un'opera di più o meno esplicite intenzioni devozionali e/o edificanti.[44] Il Palatino 192 rivela anche per quali vie, incredibilmente, un qualche nesso possa correre tra quest'opera e il trattato sull'*Arte del ben morire* del Savonarola, che, come si è visto, gli stampatori possono illustrare utilizzando moduli iconografici di chiara derivazione petrarchesca. Lo sfondo della miniatura del ms. Palatino pare importante anche per un discorso sulle relazioni tra *inventio* letteraria e immaginario visivo in Petrarca, per il quale vorrei offrire qualche scheda, partendo, appunto, dal *Triumphus Mortis*.

[42] GUERRINI, *Il sistema*, p. 132.

[43] L'abrasione dello stemma non consente di riconoscere il committente, ma GARZELLI, *La miniatura fiorentina*, pp. 27-29 osserva che si tratta di una illustrazione "sontuosa" e ricorda che "le committenze (di Giovanni Varnucci) si ritrovano tra gli enti ecclesiastici più dotati di risorse finanziarie, come l'Ospedale di Santa Maria Nuova, e famiglie dell'alta borghesia fiorentina, come i Benci".

[44] Il che consiglia di attenuare la rigida dicotomia fissata in GUERRINI, *Il sistema*, p. 133, tra il tipo di fruizione caratteristico del "publico cortese" e quello caratteristico del "pubblico che riconosceva nel libro un'opera di tipo devozionale-edificante".

108

A proposito della presenza di diavoli nella scena del trionfo della Morte: l'immagine contraddice il testo, ma ne svela, dicevo, una sottesa, ambigua, filigrana. Si veda la descrizione dell'*exitus* di Laura. Mentre le compagne iniziano il compianto, lo spirito di Laura si allontana dal suo corpo, illuminando la parte di cielo verso cui si dirige:

> Lo spirto per partir di quel bel seno
> con tutte sue virtuti in sé romito,
> fatto avea in quella parte il ciel sereno.
> Nesun de gli adversarii fu sì ardito
> ch'apparisse già mai con vista oscura
> fin che Morte il suo assalto ebbe fornito. (vv. 151-56)

Che Petrarca si preoccupi qui di negare (ovvero: evochi per negare) la presenza dell'avversario sulla scena della morte di Laura (ovvero: nella scena del trionfo della Morte su Laura) proprio quando viene a descrivere l'*exitus* dello spirito e la sua ascesa al cielo, non è dato privo di significato. Tale negazione evoca infatti associazioni ovvie per un lettore coevo, per noi identificabili nella scena dei diavoli che estraggono le *animule* dai cadaveri nell'affresco pisano, ma certo largamente presenti nella predicazione e nella trattatistica tardomedievale, nelle miniature e magari anche in dipinti con *expirantium imagines*, tipo quello che Petrarca ricorda in una nota marginale al suo Plinio.[45]

In TT I Petrarca evoca quella scena per affermare che è solo perché la vittima dell'assalto della Morte è Laura che i diavoli non compaiono: è l'eccezionalità della vittima a far, per così dire, saltare un sistema coerente, a deludere un'attesa culturale. Che fin dalla *Visio Pauli* è inevitabilmente connessa col tema del *transitus* cristiano, qui evocato a integrazione della fonte classica. Nella descrizione della morte di Didone, passo che costituisce un ipotesto importante per la descrizione della morte di Laura, Virgilio si era infatti limitato a dire che, staccato Iride il capello sacro a Dite,

> [...] omnis et una
> dilapsus calor atque *in ventos vita recessit*.[46]

[45] Cfr. MICHAEL BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica: 1350-1450* (1971), Milano, Jaca Book, 1994, p. 105.

[46] *Aen.* IV 704-705. Il corsivo è mio.

La presenza di tale negazione, seguita da una descrizione del volo dello spirito fatta privilegiando notazioni visive (lo spirto vola verso il cielo, rendendolo sereno), conferma che sono attivi nell'immaginario dello scrittore aggregati iconici di più o meno largo successo. Difficile sapere se le immagini qui attive fossero le *exspirantium imagines* del dipinto da lui posseduto, o immagini simili presenti in altri testi figurativi, tipo le miniature presenti negli *Offizi dei Morti* nei *Libri di Ore* (di una di queste miniature dà notizia e offre documentazione Francesco da Barberino nei suoi *Documenti d'Amore*, ma si tratta di iconografia estranea a questa trafila).[47] Altrettanto difficile, però, a mio avviso, escludere la presenza di suggestioni dall'affresco del *Trionfo della Morte* pisano.[48] Che in TM I sia attivo il sistema figurativo e ideologico di quegli affreschi, ovvero che il tipo di immaginario visivo divulgato dall'affresco pisano funga da ipote-

[47] DA BARBERINO, *Documenti*, vol. I, pp. 164-65, con riproduzione della miniatura.

[48] Sul tema esistono brevi cenni nella bibliografia critica. In D'ESSLING-MÜNTZ, *Pétrarque*, p. 118, si citava tra gli antecedenti di Petrarca il *Trionfo* pisano. E FERDINANDO NERI, *Il Trionfo della Morte e il ciclo dei Novissimi*, in "Studi Medievali", III (1908), pp. 69-80, a p. 72 rilevava la complessiva affinità del *Triumphus Mortis* con l'affresco pisano. Senza però che nell'affresco si riconoscesse, né nell'uno né nell'altro dei due interventi, una fonte del capitolo petrarchesco. In un importante saggio sui *Triumphi*, *Il Petrarca e le arti figurative*, uscito prima in "Fanfulla della domenica", XXV, 52 (27 dicembre 1903), poi, ampliato, in "Revue de l'art ancien et modern", XX (1906), pp. 81-93 e 209-21, ADOLFO VENTURI negava in modo perentorio tale possibilità: il suo giudizio, passato negli studi successivi (in CARANDENTE, *I Trionfi*, p. 122, n. 69, ad esempio) non è più stato, se non erro, revocato in dubbio. Ma il saggio di Venturi depone autorevolmente a favore proprio della tesi contraria: tutte le prove a sostegno dei legami tra i due testi sono da lui riconosciute e puntualmente segnalate. Ed è per un dato esterno, la datazione relativa dei due testi, che egli nega che Petrarca possa dipendere dall'affresco. Venturi ritiene infatti che l'affresco sia della fine del '300 e di conseguenza deve ipotizzare una dipendenza del pittore dal poeta e non viceversa. Egli ha peraltro puntualmente percepito che una stretta relazione lega i due testi: "Le rapport entre quelques vers du *Triomphes* est si grand, qu'on est amené à se demander si Pétrarque a été imité par le peintre ou le peintre par Pétrarque" (p. 211). Come è successo per i rapporti tra *Trionfo* e il *Decameron* (anch'essi intuiti da Venturi, che nel medesimo saggio, p. 210, può definire la brigata del *Trionfo* una "société décameronienne, qui goûte la vie à l'ombre des orangers", e per i quali cfr. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino*, specie pp. 161 e ss.) la datazione dell'affresco al quarto decennio del XIV secolo, oggi sottoscritta dagli storici dell'arte sulla base di molteplici prove di varia natura, archivistica, stilistica, iconografica, ecc. (una sintesi critica e bibliografica recente in ANTONIO CALECA, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in *Il Camposanto di Pisa*, a c. di Clara Baracchini ed Enrico Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1996, pp. 13-48) impone di ripensare rapporti e dipendenze tra TM I e affresco.

109

sto per il *Triumphus Mortis*, è infatti ipotesi confortata da vistose ed estese affinità tra le due opere.[49] Cito le più significative.

1) La terribile scena della campagna piena di cadaveri ricorda, anche per la selezione di marca ideologica operata in entrambi i testi, la catasta di cadaveri del *Trionfo*. Come il pittore mette in scena cadaveri eccellenti, così Petrarca focalizza l'attenzione proprio sui potenti: "pontefici, regnanti, imperadori" che "fur detti felici" e che, ora che son morti, risultano invece "ignudi, miseri e mendici"(vv. 79-81).

2) La scena dell'incontro tra la bella, allegra brigata di giovani donne e una figura femminile "involta in vesta negra", che investe con incredibile "furor" la giovane donna dichiarando espressamente: "Ora a voi, quando il viver più diletta, / drizzo il mio corso..."(vv. 46-47), ricorda da vicino l'immagine della Morte personificata che nell'affresco, avvolta in una veste bruna, vola armata di falce contro la brigata di giovani intenti a diletti cortesi nello splendente giardino di melarance. Quest'immagine entra nell'immaginario collettivo proprio col *Trionfo* pisano, essendo stata creata per sintesi folgorante di materiali in parte tradizionali dall'anonimo *auctor intellectualis* di quell'affresco.[50]

3) Le parole che Petrarca mette in bocca alla Morte in un contesto che ripete motivi di ascendenza classica (soprattutto nel gesto, già di Iride in *Aen.* IV 698, di dare la morte strappando l'aureo crine), ricordano un testo epigrafico connesso col *Trionfo* pisano, o suoi affini,[51] offrendo una vera

[49] Su alcune avevo già attirato l'attenzione degli studiosi: cfr. BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini*, p. 79. Cfr. ora anche l'importante voce "Francesco Petrarca" di MARCO ARIANI, uscita quando questo mio articolo era in corso di stampa, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 335-43, specie p. 342.

[50] Gli storici dell'arte figurativa hanno ripetutamente segnalato che quest'insieme costituisce una vera e propria novità iconografica: cfr. ENZO CARLI, *La Pittura Pisana del Trecento*, Milano, Martello 1961, p. 67 e MILLARD MEISS, *Pittura a Firenze e Siena dopo la Peste Nera* (1951), Torino, Einaudi, 1982, pp. 115-16. Una complessiva interpretazione di questo motivo nel mio *Ragionare nel giardino*, pp. 97-161.

[51] Alcuni dei testi epigrafici connessi con questo tema registrati nel ms. marciano it. cl. IX. 204 (= 6879), in parte trascritto in SALOMONE MORPURGO (*Le epigrafi volgari in rima del "Trionfo della Morte", del "Giudizio Universale e Inferno" e degli "Anacoreti" nel Camposanto di Pisa*, in "L'Arte", II [1899], pp. 51-87) non dovevano far parte del testo pisano, sì che si deve sospettare una più ampia e variegata circolazione delle immagini e delle epigrafi connesse col tema "trionfo della Morte", anche in rapporto al successo del motivo inaugurato a Pisa e poi diffuso in Italia (notizie alla n. 39). La diffusione di questo sistema iconico a quest'altezza cronologica e il dibattito che esso doveva aver pro-

e propria sintesi verbale della scena dipinta: "e giugnendo quand'altri non m'aspetta / ò interrotti infiniti penser vani"(vv. 44-45) . Tale battuta, oltre che con il motivo iconografico della Morte che vola verso la lieta brigata nel giardino intenta a attività dichiarate "vane" perché dilettose, sembra misurarsi con quanto, secondo la ricostruzione di Morpurgo,[52] doveva dichiarare la Morte dipinta sui muri del Camposanto pisano:

I' non son brama – che di spegnere (la) vita;
Ma chi mi chiama – le più volte schifo,
giugnendo spesso chi mi torcie il grifo,

e forse anche con i testi registrati nelle epigrafi della cornice inferiore: quello che recita "femina vana, perché ti diletti...", ad esempio.

Si aggiunga che in *Rerum vulgarium fragmenta* 271, un sonetto composto verisimilmente in tempi non troppo remoti da TM I, la glossa su cui chiude l'ultima terzina, quasi una zeppa che ripete materiali inerti, riaffioramenti forse involontari di formule care al Petrarca amoroso:[53]

Morte l'à liberato un'altra volta,
et rotto 'l nodo, e 'l foco à spento et sparso:
contra la qual non val forza né 'ngegno,

sembra sottendere anche il testo esposto nel cartellone centrale dell'affresco pisano e dei suoi derivati, quello che recita:

Schermo di savere et di richessa
di nobilità et ancor di prodessa
val neente a' colpi di costei...

vocato tra intellettuali e letterati (cfr. LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Gardens in Italian literature during the thirteenth and fourteenth centuries*, in *The Italian Garden. Art, design and culture*, a c. di John Dixon Hunt, Cambridge, University Press, 1996, pp. 5-33), consentono di non dover ritenere *condicio sine qua non* una visita di Petrarca al complesso monumentale pisano negli anni che corrono tra l'esecuzione dell'affresco e la composizione di TM I per ipotizzare la sua conoscenza di testi siffatti. Non impossibile, tuttavia, che egli abbia visto l'affresco pisano nel 1341, di ritorno da Roma, dopo l'incoronazione poetica.

[52] MORPURGO, *Le epigrafi*, p. 61.

[53] L'enunciato "contro Amore non val né ingegno né forza" ricorre in *Rerum vulgarium fragmenta* 23,36-37 e 264,80.

110

L'insieme dei dati conferma non essere del tutto indebito il sospetto che l'affresco pisano – un testo importante, che aveva introdotto rilevanti innovazioni iconografiche traducendo in immagini di grande impatto emotivo e destinate a grande successo la visione della vita elaborata dalla cultura penitenziale, e che la diretta, tragica esperienza della Peste Nera aveva certo reso di tragica attualità negli anni immediatamente seguenti – costituisse, direttamente o indirettamente, tramite le numerose repliche di cui qualche frammentaria attestazione è giunta fino a noi,[54] un ipotesto non irrilevante per l'autore di TM I.

La presenza di questa fonte può anche spiegare, almeno in parte, il differente trattamento del tema trionfale in TM I rispetto ai due *Triumphi* precedenti. Lo schema coreografico e rituale del trionfo classico è rispettato solo per il primo dei trionfi descritti da Petrarca. Già nel secondo esso è rispettato solo in parte se, come si è osservato, nessun carro è espressamente previsto per il rito trionfale di Laura-Pudicizia: in un'opera costruita in emulazione della *Commedia* – ma "giocando [...] su un'efficientissima *mutatio insignis*"[55] – Petrarca ha certo voluto evitare qualunque troppo facile allusività in direzione dantesca, che avrebbe finito per evocare, dietro una Laura-Pudicizia *triumphans* circondata da virtù personificate, la Beatrice-Teologia comparsa sul carro trionfale negli ultimi canti del *Purgatorio*. Nel terzo trionfo, quello della Morte, lo schema classico è del tutto pretermesso, a favore di motivi che sono vulgati dall'immaginario visivo coevo a Petrarca e che sono facilmente contaminabili con la rappresentazione dell'*exitus* di matrice virgiliana. Progressivamente sempre più remoti dalla coreografia classica i trionfi che seguono: in essi si possono riconoscere attivi modelli figurativi in buona parte estranei al motivo trionfale. O solo con grande difficoltà – e a prezzo di ingegnose ipotesi – riconducibili al motivo trionfale. Vediamo, ad esempio, il trionfo della Gloria; petrarchescamente "Fama".

È forse questo il capitolo su cui più si sono esercitati gli studiosi di iconografie medievali, senza peraltro pervenire a risultati stabili, o concordemente condivisi. Le fluttuazioni dipendono essenzialmente dal fatto che dei testi chiamati in causa dai lettori (ovvero i cicli degli *Uomini illustri* di Napoli, di Milano e di Padova) non possediamo nessuna attestazione diretta, ed è dalla letteratura, artistica e non, che dipende ogni ipo-

[54] Per cui cfr. nota 39.

[55] MARCO ARIANI, *Francesco Petrarca*, in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. II: *Il Trecento*, Roma, Salerno ed., 1995, p. 702.

tesi di ricostruzione degli affreschi perduti.[56] Ricordo rapidamente i termini della questione: le fonti parlano, sia pure in modo contraddittorio, di cicli di *Uomini illustri* dipinti da Giotto in Castelnuovo a Napoli (negli anni 1329-33, secondo gli storici moderni) e a Milano, per Azzone Visconti (nel 1335). Sappiamo anche che fra il 1368 e il 1379 fu dipinto a Padova, nella Reggia di Francesco il Vecchio da Carrara, da Altichiero e Ottaviano Bresciano (secondo alcune fonti) o da Guariento e Jacopo Avanzi (secondo altre fonti), un ciclo – anch'esso perduto – di *Uomini illustri*: "una galleria di antichi romani, uomini d'arme e di stato, da Romolo a Traiano", che la documentazione a noi pervenuta consente di credere "puntualmente ricalcata, anche nell'intento esemplare, sul *De viris illustribus*" e corredata, con buona probabilità, di *grisailles* raffiguranti le gesta degli eroi rappresentati sulle pareti nonché *tituli* latini celebranti le loro virtù, ricavati dalla redazione compendiaria del *De viris* composta dallo stesso Petrarca in funzione della realizzazione del ciclo pittorico.[57] Del *De viris* sono giunte a noi tre attestazioni manoscritte recanti, nel frontespizio miniato, la raffigurazione della *Gloria triumphans* (Figg. 10 e 11): una raffigurazione che, tranne minime varianti tra le tre copie, "risponde quasi alla lettera"[58] alla descrizione della Gloria presente nell'*Amorosa visione*.[59] Particolarmente

[56] Un'ipotesi di ricostruzione complessiva dei percorsi storici che hanno dato vita ai testi e ai motivi iconografici implicati in MARCELLO CICCUTO, *"Trionfi" e "Uomini illustri" fra Roberto e Renato d'Angiò*, in "Studi sul Boccaccio", XVII (1988), pp. 343-402, con ricchissima bibliografia.

[57] MARIA MONICA DONATO, *Immagini e iscrizioni nell'arte "politica" fra tre e quattrocento*, in *"Visibile parlare". Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno internazionale di studi, Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre 1992*, a c. di Claudio Ciociola, Napoli, ESI, 1997, pp. 341-96, da p. 350 la citazione. Della medesima DONATO cfr. anche l'importante saggio *Gli eroi romani fra storia ed "exemplum". I primi cicli umanistici di Uomini famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a c. di Salvatore Settis, tomo II: *I generi e i temi ritrovati*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 95-152, alle pp. 103-108, anche per la bibliografia pregressa.

[58] La citazione da PINELLI, *Feste e trionfi*, p. 298, che recapitola dati noti e bibliografia. I manoscritti implicati sono: il ms. Lat. 6069 F della Bibliothèque Nationale di Parigi, datato 1379 scritto da Lombardo della Seta, il ms. Lat. 6069 I della medesima Biblioteca di poco posteriore al primo e dal punto di vista iconografico pressoché identico a quello (Fig. 10) ; e un ms. conservato a Darmstadt, Landesbibliothek, ital. 101 , databile intorno al 1400, che dal punto di vista iconografico presenta alcune varianti rispetto ai precedenti (Fig. 11).

[59] "[...] infra gran gente / donna pareva lì leggiadra e pura. / Tutti li soprastava veramente, / di ricche pietre coronata e d'oro, / nell'aspetto magnanima e possente. / Ardita sopra un carro tra costoro / grande e triunfal lieta sedea, / ornato tutto di frondi

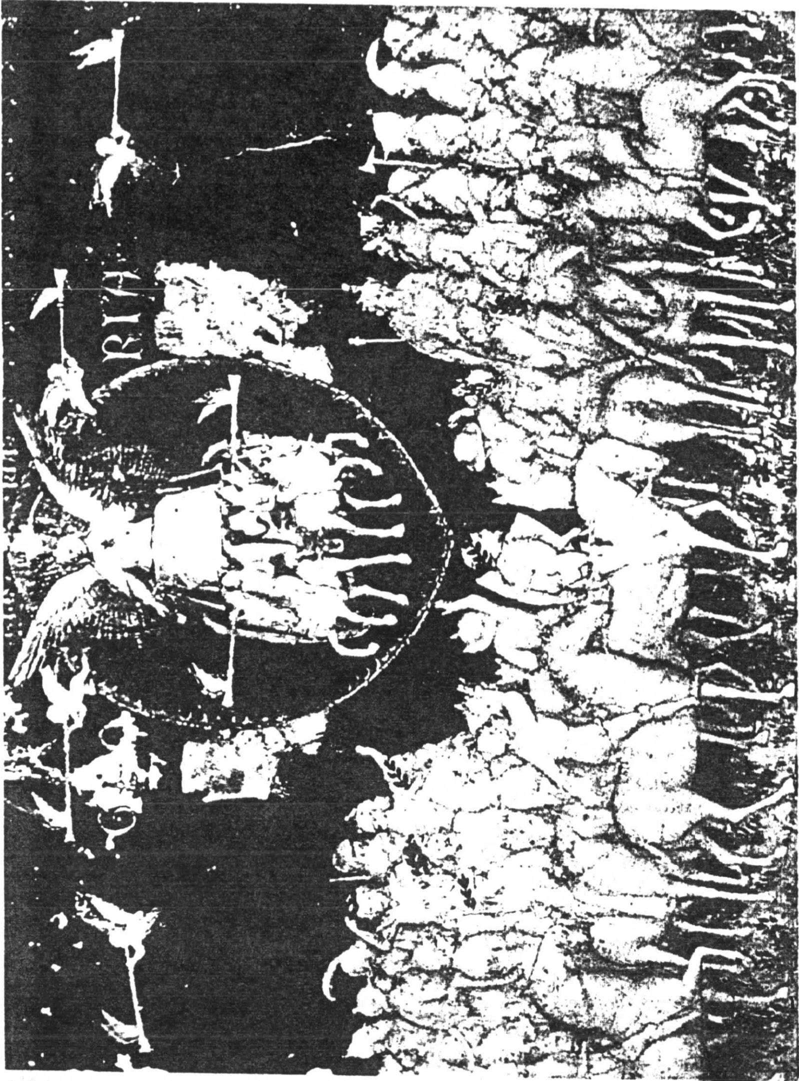


Figura 10 – Altichiero (?), *Gloria Mundi*. Paris, Bibliothèque nationale, ms. Latino 6069 I, c. 1r.

111



Figura 11 – Altichiero (?), *Gloria mundi*. Darmstadt, Landesbibliothek, Ital. 101, c. 1r.

vicina alla figura descritta da Boccaccio è l'immagine miniata nel frontespizio del notissimo manoscritto di Darmstadt, ms. Ital. 101, che tramanda il volgarizzamento del *De viris* stilato da Donato degli Albanzani.

La profonda solidarietà di queste immagini, per di più del tutto indipendenti dai testi che le tramandano, ha fatto sospettare che i frontespizi di questi manoscritti replichino particolari dell'iconografia corrente degli *Uomini illustri*: o, meglio, di testi figurativi più o meno strettamente prossimi a tale tipo iconografico, come la *Gloria* che deve essere stata dipinta da Giotto a Milano nella "magna sala" di Azzone, con corredo di "illustres principes mundi".[60] E che da tale tradizione dipenda il Boccaccio dell'*Amorosa visione*. Tutta da valutare la posizione di Petrarca.

Difficile, sulla base di quanto è noto, stabilire con sicurezza il ruolo svolto da Giovanni Boccaccio: dato che sarebbe dirimente per ricostruire la doppia partita del dare e dell'avere in questa complessa vicenda che coinvolge artisti della parola e artisti del pennello. L'estesa concordanza del testo dell'*Amorosa visione* con le illustrazioni della Fama a noi note, miniature di TF comprese, considerata anche la cronologia relativa dei testi implicati, non consente di acclarare se quest'aggregato iconico di forte valenza simbolica derivi dall'*Amorosa visione*, o se testo boccaccesco e tradizione figurativa derivino l'una più o meno indipendentemente dall'altra da modelli figurativi più antichi.[61] In compenso la presenza, nella tradizione figurativa, di varianti che si possono spiegare supponendo cattive letture del testo (quale la ripetutamente segnalata presenza, in parte della tradizione, di una piccola figura umana al posto del pomo tenuto dalla Gloria nella mano sinistra, che si è supposto derivi, direttamente o indirettamente, dall'aver letto nel testo di Boccaccio "homo d'oro" al posto di "pomo d'oro")[62] suggerisce di credere non del tutto infondato il sospetto che sia proprio dal testo di Boccaccio che quella raffigurazione – o almeno una variante di quella raffigurazione – prenda corpo, magari per riscrittura o sintesi innovativa di motivi figurativi preesistenti.[63]

d'alloro. / Mirando questa gente in man tenea / una spada tagliente, con la quale / che 'l mondo minacciasse mi parea. / Il suo vestire a guisa imperiale / era, e teneva nella man sinestra / un pomo d'oro, e 'n trono alla reale, / vidi, sedeva; e dalla sua man destra / due cavalli eran che col petto forte / traean il carro fra la gente alpestra. / Ed intra l'altre cose che iscorte / quivi furon da me intorno a questa / sovrana donna, nimica di morte / nel magnanimo aspetto, fu ch'a sesta / un cerchio si movea grande e ritondo, / da' piè passando a lei sopra la testa. / [...] Era sopra costei, e non invano, / scritto un verso che dicea leggendo: / 'Io son la Gloria del popol mondano'" (*Amorosa visione* VI 43 e ss).

[60] Per la quale cfr. il fondante saggio di CREIGHTON E. GILBERT, *The Fresco by Giotto in Milan*, in "Arte Lombarda", XLVII-XLVIII (1977), pp. 31-72, poi in *Poets seeing Artists' Work. Instances in the Italian Renaissance*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 124-55. Cfr. anche CICCUTO, "*Trionfi*", pp. 365-66.

[61] Tesi, quest'ultima, avanzata da GILBERT, *The Fresco*, pp. 130-54, che non convince appieno proprio per la parte dedicata al ruolo svolto in questa vicenda da Boccaccio: per questo cfr., qui sotto, le nn. 62 e 63.

[62] La brillante ipotesi è stata avanzata da DOROTY C. SCHORR, *Some notes on the Iconography of Petrarch's "Triumph of Fame"*, in "The Art Bullettin", XX (1938) pp. 100-75, che cita anche altri testi figurativi connessi con il testo di Boccaccio. GILBERT, *The fresco*, p. 134, n. 97, non condivide l'interpretazione di SHORR, e osserva che "this *pomo* is not a fruit, but what Gloria ought to hold, a scepter" e immagina che la piccola figura umana derivi o da una "cylindrical form with intricate potrusions", che l'illustratore avrebbe mal compreso, o dal fatto che lo "scepter has a figurehead". In parte siffatta ipotesi deriva dalla convinzione, espressa in questa stessa nota, che nel *Decameron* "pomo" significhi appunto "scettro", come attesterebbe il Vocabolario della Crusca. In realtà nel *Decameron* si ha una sola occorrenza del termine ed è assolutamente da escludere che con "pomo" Boccaccio indichi qualcosa di diverso da quella sfera, inevitabilmente e convenzionalmente rotonda, che nelle figurazioni tradizionali imperatori e re tengono in mano, a rappresentare il loro dominio sul mondo. Ed è da escludere, in particolare, che con questo termine Boccaccio voglia indicare lo scettro, che nel passo implicato (*Dec.* X 1,17) è espressamente citato, ricorrendo, come d'uso a quest'altezza cronologica, alla perifrasi "la verga reale": "pomo", corona e "verga reale" costituiscono infatti il più classico insieme di simboli della regalità, che il protagonista della novella, il re Alfonso VIII di Castiglia, offre in dono al cavaliere Ruggieri (*Dec.* X 1,17). Il dato è importante perché se il particolare dell'immagine deriva da una errata lettura del testo, e non da erronea interpretazione di una figura, l'illustrazione del ms. di Darmstadt deve derivare – più o meno direttamente – dal testo di Boccaccio. Doveroso osservare, al proposito, che se le attestazioni dell'*Amorosa visione* a noi note non conservano traccia di una corruzione del genere, non si può escludere né che essa possa essersi verificata né che un illustratore possa essere incorso in un errore di lettura.

[63] Che Boccaccio dipenda da Giotto è dimostrato, per GILBERT, *The fresco*, pp. 140-46, dal fatto che lo scrittore cita espressamente il pittore. Ma forse anche in questo caso si impone qualche ulteriore precisazione. La citazione di Giotto si legge nel canto IV, al verso 16, là dove Boccaccio inizia la descrizione della sala affrescata: "Chiara era e bella e risplendente d'oro [...]. Humana man non credo che sospinta / mai fosse a tanto ingegno quanto in quella / mostrava ogni figura lì distinta, / eccetto se da Giotto, al qual la bella / Natura parte di sé somigliante / non occultò..." (vv. 10-18). La descrizione dell'affresco della *Gloria mondana* si legge invece nel canto VI ed è preceduta da una serie di terzine di chiara impronta dantesca, in cui si dichiara che mai la Natura ha dato forma a "sì bella figura" . E nessun cenno è fatto qui a pittori o artisti in genere. Possibile che Boccaccio abbia in mente affreschi di Giotto (milanesi o partenopei? il dubbio è se nelle loro differenze i tre frontespizi del *De viris* non attestino due varianti iconografiche della *Gloria mondana*, uno solo dei quali strettamente prossimo a Boccaccio), ma affermare che "Boccaccio descrives a real (unexpectedly so) mural, attributing it to Giotto, named Gloria" (p. 145), eliminando la distanza fisica tra i due canti, pare non del tutto legittimato

Per quanto riguarda i *Triumphi*, è evidente che gli illustratori non utilizzano il testo, ma ripetono l'immagine vulgata, adattandola più o meno coerentemente alla coreografia trionfale degli altri capitoli: esemplari i casi rappresentati dalle illustrazioni del Riccardiano 1129 e del Palatino 192 (Figg. 12 e 13) in entrambe le quali, come è stato osservato,[64] ritorna l'immagine autorizzata da Boccaccio, nella variante che prevede in mano alla Fama (che il miniatore del ms. Riccardiano non esita a chiamare ancora, secondo tradizione ma contro il testo, "Grolia Mundi") un "uomo d'oro". Tali libertà dipendono certo dal fatto che Petrarca non offre neppure in questo caso puntuale descrizione dell'entità trionfante. Possibile che, come per Cupido, anche per la Fama egli sia intervenuto sull'immaginario visivo e letterario coevo, potando energicamente incrostazioni e superfetazioni allegoriche: ma poiché, a differenza della descrizione per negazione di Cupido, della Fama egli si limita a ricordare solo due caratteristiche, la bellezza (v. 23: "la bella donna") e la "luminosità siderale",[65] è di fatto impossibile stabilire quali rapporti la "sua" Fama stringa con le immagini allora in circolazione.

Determinare da dove derivi l'iconografia della Fama petrarchesca, comunque, non è dato testualmente rilevante. Più rilevante mi sembra che, come nella tradizione figurativa dei *Viri illustres* o di quella, verisimilmente ad essa prossima, della *Gloria* giottesca, lo spettacolo da lui messo in scena e descritto non sia un vero e proprio trionfo: manca tutta la liturgia rituale e, particolare tematicamente e ideologicamente importante, il corteo trionfale non prevede vinti, come invece ancora prevedeva il trionfo della Morte, sia pure, ovviamente, nelle forme imposte dal tema (i cadaveri sparsi per tutta la campagna). Quello che sfila nel testo del *Triumphus Fame* – che è poi anche quello che sinteticamente l'illustratore raggruma nell'immagine del frontespizio del *De viris*, che a sua volta non

dal testo. E vincola il testo stesso ad una non verificabile funzione di testimonianza, negando al contempo alla scrittura di Boccaccio potenzialità innovativa. I dati a noi noti non sono sufficienti, a me pare, per districare l'intreccio di debiti e crediti in questa "'confluenza' tra filone della parola e filone dell'immagine": a questo proposito PINELLI, *Feste*, p. 299 – da cui la citazione precedente – ricorda che se la presenza di figurine umane in mano alla Gloria attesta una dipendenza – diretta o mediata – dell'illustratore dal poemetto di Boccaccio, la presenza di una mandorla, a chiudere la figura della Gloria nel frontespizio del Parigino 6069 I (ma non nel ms. Parigino 6069F, né in quello di Darmstadt), attesta, al contrario, la forza della tradizione figurativa, da cui indubitabilmente quel particolare deriva.

64 Così, ad esempio, TRAPP, *The iconography*, p. 57.

65 ARIANI, p. 288.



Figura 12 – Apollonio di Giovanni, *Trionfo della Fama*. Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1129, c. 33r.

113

114

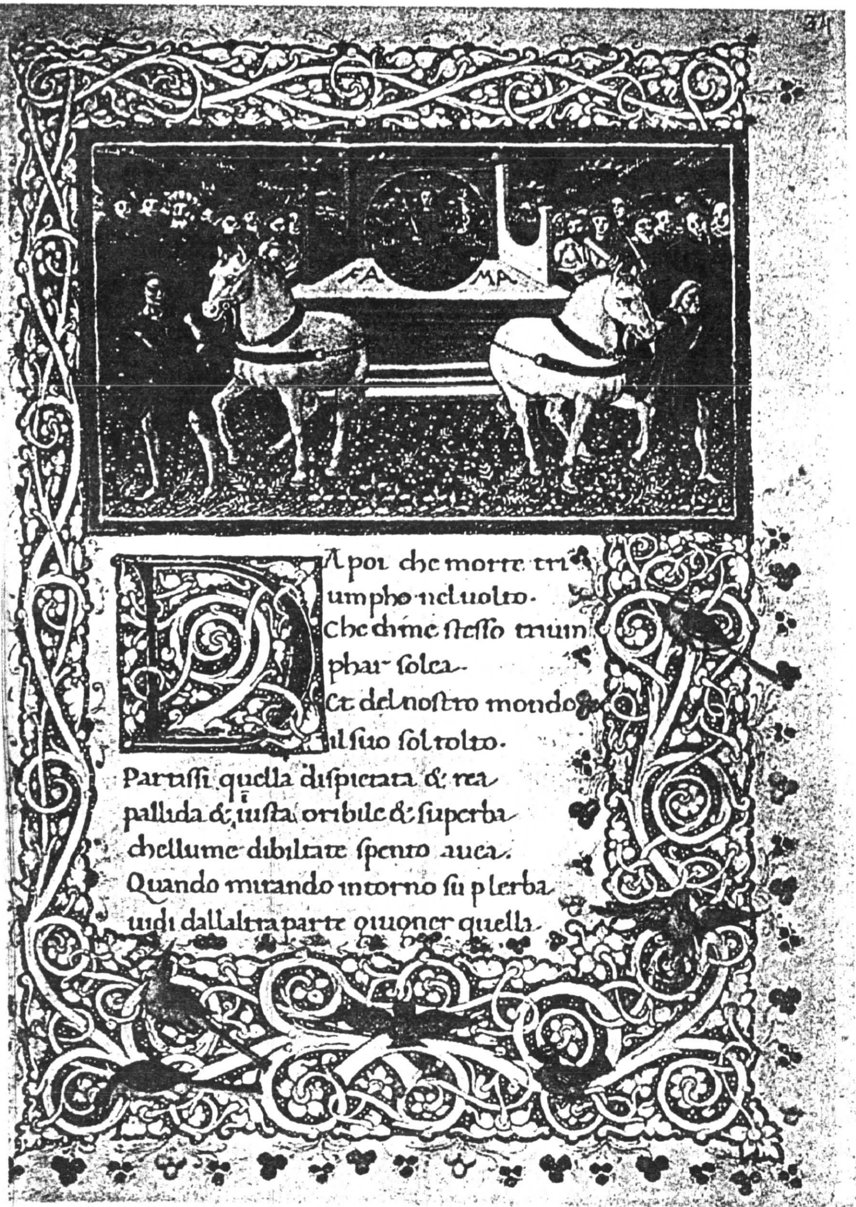


Figura 13 – Giovanni Varnucci (?), *Trionfo della Fama*. Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Palatino 192, c. 34r.

è troppo diversa dalla medievale, statica, "apoteosi" o "corte di Amore" raffigurata dal da Barberino nei suoi *Documenti d'Amore* (fig. 1) – infatti, è, propriamente ed esclusivamente, un esercito di eroi: al massimo un esercito di "vincitori".

Che ciò costituisse un'aporia nell'impaginazione simbolico-fantastica fortemente ideologizzante della "macchina del libro", che è concepita come seriazione potenzialmente infinita di spoliazione di vincitori,[66] fossero essi singoli personaggi o potenze allegoriche,[67] sembra non sia sfuggito a Petrarca. Lo lasciano supporre gli interventi correttori che si registrano tra TF I e TF Ia nella zona del testo relativa al tema trionfale: interventi che paiono particolarmente degni di attenzione.

TF I 1-33:

D*a poi che Morte triumfò nel volto*
che di me stesso triumfar solea,
e fu del nostro mondo il suo sol tolto,
partissi quella dispietata e rea,
[...]
quando, mirando intorno su per l'erba,
vidi da l'altra parte *giugner* quella
che *trae l'uom del sepolcro e 'n vita il serba.*
Quale in sul giorno un'amorosa stella, ecc
[...]
Scolpito per le fronti era il valore
de l'onorata gente, dov'io scorsi
molti di quei che legar vidi Amore.
[...]
...E poi mi fu mostrata,
dopo sì glorioso e bel principio,
gente di ferro e di valore armata:

[66] Per cui cfr. SILVIA LONGHI, *La macchina dei "Trionfi"*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a c. di Franco Gavazzeni e Guglielmo Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992, pp. 35-47.

[67] Si vedano a titolo di esempio le seguenti terzine, che illustrano perfettamente il meccanismo strutturale e ideologico che presiede all'invenzione dell'opera: "or di lui [= Cesare] si triumfa, et è ben dritto, / s'e' vinse 'l mondo et altri ha vinto lui, / che del suo vincitor sia gloria il vitto" (TC I 91-93), e "Con queste e con certe altre anime chiare/triumfar vidi di colui [= Amore] che pria / veduto avea del mondo triumfare" (TP 145-47).

sì come in Campidoglio al tempo antico
talora o per Via Sacra o per Via Lata
venian tutti, in quell'ordine ch'io dico [...] .

Sintomatico che a proposito della similitudine "sì come in Campidoglio, ecc." il commentatore moderno fornito di biblioteca mentale adeguata citi due passi (uno da Petrarca e uno da Properzio) in cui è esplicitato che per la via Sacra passavano, coi vincitori, i vinti incatenati.[68] Sembra che Petrarca affidi alla similitudine e agli effetti di dilatazione semantica propri di questa figura il compito di sanare ogni dissimilitudine tra modello storico di riferimento e sua concreta realizzazione fantastica: il compito, cioè, di trasformare una galleria di eroi in un trionfo. In questa direzione vanno, in effetti, molte varianti tematiche che si osservano tra le due redazioni attestate dell'*incipit* del *Triumphus Fame*.

Diversamente che in TF I, nell'*incipit* di TF Ia si mettono in scena le reazioni del personaggio Francesco al momento del distacco da Laura apparsagli in sogno "la notte che seguì l'orribil caso" (continuando così in modo coerente il racconto di TM II), e poi si annuncia l'inizio di "un'altra guerra" e l'arrivo di un esercito di combattenti sotto le insegne di una gran regina. Non cambia da TF I a TF Ia (o , meglio, da TF Ia a TF I) solo la composizione delle filze di uomini illustri: muta anche la filigrana fantastica del tema trionfale utilizzato come supporto strutturale per le varie sezioni del libro. Ripetendo in TF Ia un motivo già attivo in TC I e TP, Petrarca si appresta con buona probabilità a descrivere la guerra cui, forse, avrebbe dovuto seguire la descrizione del trionfo di Fama.[69] Il "vidi

[68] ARIANI, p. 290, cita *Fam.* XXIV 10,98-100: "dum cuneos ducum / vinclis implicitos curribus aureis / per clivum atque Sacram victor agis Viam" e, sulla scorta di Castelvetro, Properzio II 1,33-34: " aut regum auratis circumdata colla catenis, / Actiaque in Sacra currere rostra Via".

[69] Mi pare non legittimata dal contesto l'interpretazione di Proto citata da PACCA, p. 557, che utilizza quest'intepretazione per rilanciare l'ipotesi di un'originaria autonomia strutturale della coppia TM II-TF Ia. Difficile credere che l'"altra guerra" del v. 12 sia pura metafora a significare "travaglio interiore": e non solo perché essa, almeno ai lettori moderni, evoca echi interni al testo. Il "vidi" da cui "un'altra guerra" dipende è termine forte che rimanda di necessità alla situazione onirico-visionaria che costituisce l'*inventio* portante del testo; e la coreografia di una regina preceduta da insegne e circondata da eroi è del tutto pertinente a un contesto di tipo militare. E risulta difficile, se si ritaglia idealmente la coppia TM II-TF Ia dall'opera come la conosciamo, pensare all'esperienza narrata in TM II come una metaforica "prima guerra". Tale interpetazione non impedisce di credere che una coppia di capitoli più o meno prossimi a TM II-TF Ia

incominciar un'altra guerra" di TF Ia 12 riprende infatti il "tornava con onor da la sua guerra" di TM I 4: le schiere di uomini illustri descritte in TF Ia sono, propriamente, schiere dell'esercito di Fama, che "sotto le 'nsegne d'una gran reina", si apprestano verisimilmente a sconfiggere la vincitrice del *Triumphus* precedente, la "dispietata e rea" "donna involta in vesta negra" che combatte sotto un'"insegna oscura e trista". In TF I, invece, nessun cenno allo scontro: la Morte si allontana dal campo visivo del protagonista e compare, "da l'altra parte" di quel medesimo campo visivo, la Fama, qui non più entità dotata di un'insegna (come già Laura-Pudicizia e Morte) alla guida di un esercito, ma solo come "bella donna", indicata però perifrasticamente come "quella che trae l'uom del sepolcro e 'n vita il serba".

La perifrasi non è casuale: essa consente a Petrarca di innovare profondamente lo schema strutturale valido per i *Triumphi* precedenti, adattando al tempo stesso l'immaginario fantastico e l'impianto strutturale non trionfale di questo capitolo alle esigenze del sistema-libro. Non conseguita sul campo di battaglia, la vittoria di Fama su Morte consiste propriamente in questo suo "appropriarsi" del bottino conquistato da Morte: in questo riportare i morti (alcuni morti) alla vita. Gli uomini illustri che sfilano con lei sulla via Sacra sono allora, propriamente, nella redazione TF I, conquista di Fama: ovvero, esplicitando ed inevitabilmente forzando la levità allusiva del testo, le sue "prede". Due figure retoriche, la perifrasi "quella che trae l'uom del sepolcro..." e la similitudine "sì come in Campidoglio...", introdotte all'altezza di TF I, consentono di trattare come *triumphus* la sfilata degli uomini illustri al seguito della Fama. Ho detto "introdotte all'altezza di TF I" perché mi pare del tutto evidente che TF Ia è, tra le due, la redazione più antica. E non solo perché il lavoro complessivamente eseguito da Petrarca sulle filze dei nomi depone a favore di quest'ipotesi di ricostruzione della diacronia relativa dei due capitoli, come concordemente rileva la bibliografia sull'argomento.[70]

Torniamo a TF Ia, e in particolare al passo in cui si inizia la descrizione degli uomini illustri.

Uomini e fatti gloriosi e magni,
per le parti di mezzo e per l'estreme,

abbia costituito il nucleo primigenio dell'opera: TF Ia potrebbe essere una redazione già localmente riveduta del capitolo originario, in funzione di un'opera che aveva assunto o stava assumendo una forma più prossima a quella a noi nota.

[70] Cfr. ARIANI, pp. 418-19 e PACCA, pp. 549-53.

116

ove sera e matina il Sol si bagni,
io vidi: molta nobil gente inseme... (vv. 16-19)

Colpisce l'incongruenza contestuale di quel "vidi [...] fatti gloriosi e magni" riferito ad una sfilata di eroi. L'incongruenza (assente, o meglio: scomparsa, in TF I) può essere utilizzata come effetto e al contempo testimonianza della presenza, forte, di un ipotesto visivo: quei cicli di uomini illustri che, come si evince dalle descrizioni antiche, erano composti giustappunto di "ritratti", di "storie"[71] e di *tituli*, atti nel loro insieme a consentire al fruitore una corretta interpretazione, e dunque una corretta ricostruzione, di gesta e virtù degli eroi dipinti.[72] È questo lo schema del tipo iconografico "cicli di Uomini illustri" utilizzato nel *Livianum* di Padova, dove, secondo la testimonianza di Girolamo da Campagnola, agli "imperatores" si accompagnavano appunto "li loro fatti". "Storie" o "fatti" erano presenti anche nei cicli giotteschi, perduti, di Napoli e, forse anche, di Milano. Lo attesta, per Napoli, il sonetto-prosopopea che si immagina recitato dalla figura di Alessandro, dipinta a Castelnuovo a Napoli: "Sono Alessandro, e mostro in questa storia...".[73] TF Ia è idealmente testo prossimo all'epitome che raduna le redazioni epigrafiche delle biografie del *De viris* stilate da Petrarca perché venissero utilizzate come *tituli* nel ciclo padovano degli *Uomini illustri*: tanto da poter essere catalogato anch'esso come "una specie di *De viris illustribus* in sedicesimo...".[74] Ma non dimentica, come rivela l'incongrua informazione del verso 16, la realtà grafica, figurativa, di quella composizione , o, meglio – per ragioni di cronologia, dato che il ciclo padovano fu iniziato verso il 1368 e TF Ia si data tra 1348 e 1351[75] –, di composizioni affini.[76]

[71] Le "storie" sono i "fatti" di Petrarca: Dante usa il termine "storie" per i bassorilievi narrativi della cornice dei superbi.
[72] Così DONATO, *Immagini e iscrizioni*, p. 350.
[73] Lo osserva DONATO, *Gli eroi romani*, p. 111, che ricostruisce, utilizzando fonti letterarie e fonti figurative, i precedenti del ciclo padovano degli *Uomini illustri*. Il sonetto fa parte della notissima collana ora attribuita a Malizia Barattone: cfr. PASQUALE STOPPELLI, *Malizia Barattone (Giovanni da Firenze) autore del "Pecorone"*, in "Filologia e critica", II (1977), pp. 1-34.
[74] VINICIO PACCA, *Petrarca*, Bari, Laterza, 1998, p. 208.
[75] PACCA, p. 551.
[76] DONATO, *Gli eroi romani*, pp. 113-14, osserva da parte sua che la presenza di aggregazioni come quelle che si leggono ai vv. 157-63 della redazione TF Ia (David, Iuda Maccabeo, Giosuè, Alessandro, Arturo e Carlo Magno) autorizza a riconoscere attiva in Petrarca, a quest'altezza cronologica, la suggestione del tipo iconografico dei Nove Prodi,

Nessuna traccia di quest'incongruenza testuale resta in TF I, dove, anzi, tutti gli interventi tendono a produrre, se così si può dire, una specializzazione trionfale del dettato, sia a livello di *inventio*, sia a livello di *elocutio*. Ho già segnalato gli interventi realizzati a livello di *inventio*. A livello di *elocutio* pare rilevante il gioco di poliptoti nei due versi iniziali (*Triumphò/triumphar*), che sembrano svolgere diverse funzioni, dato che (1) fungono da connettori (evocando il trionfo di Morte e, a ritroso, quello di Amore) e dunque legano il capitolo che sta per partire alle altre microunità; (2) denunciano la vorticosa struttura di spoliazioni continue che sottostà alla macchina del testo; (3) ribadiscono l'omogenità tematico/simbolica delle parti che costituiscono l'opera, e perentoriamente iscrivono anche il capitolo che sta per iniziare sotto la medesima etichetta di *Triumphi*. Una non dissimile complessa funzione metatestuale (di connessione e di svelamente del sistema struttivo di "trionfo sul trionfo") svolge il v. 22, dove si osserva che nel corteo di Fama sono presenti "molti di quei che legar vidi Amore". Nel loro insieme le varianti che si osservano tra TF I e TF Ia rivelano che l'autore ha tentato di funzionalizzare – per così dire – al sistema-libro questo capitolo, portando alla luce latenti potenzialità trionfali, o coartando in direzione trionfale un capitolo nato con aspirazioni diverse.

Un intervento non diverso da quello qui osservato pare affiorare nel frammento che nelle edizioni moderne è registrato come TM Ia e per il quale si è incerti se si tratti di un inizio di un secondo capitolo, mai realizzato, del *Triumphus Pudicitie*, o di un rifacimento dell'*incipit* del *Triumphus Mortis* I. Forse quanto si evince dal raffronto tra le due redazioni del primo capitolo del *Triumphus Fame* legittima l'idea che si tratti di un frammento elaborato in epoca avanzata, teso a rinforzare la pertinenza trionfale del capitolo cui si riferisce, e la "tenuta" complessiva del libro.

Quanti già ne l'età matura et acra
triumfi ornaro il *glorioso colle*,
quanti *pregion passar per la via Sacra*
[...]

che costituisce un precedente immediato del tipo "uomini illustri": la medesima osserva altresì che tale residuo viene cancellato in funzione di una del tutto diversa aggregazione del materiale erudito nella redazione definitiva. Ciò suona a ulteriore conferma che è attiva nel Petrarca di TF Ia la suggestione di modelli iconografici prossimi a quelli del tipo "Uomini illustri" e che nella riscrittura di TF I tali suggestioni vengono adeguatamente cancellate.

tutti poco o niente foran verso
quest'un ch'io parlo [...]. (vv. 1-10)

L'esibizione in apertura di capitolo sia del termine-chiave *triumfi* sia dell'antitesi che il rito contiene sembra appartenere all'epoca in cui Petrarca ha per così dire conquistato piena consapevolezza delle potenzialità simboliche della materia trionfale, come anche dell'esigenza di controllare la tendenza centrifuga di capitoli non omogenei sotto il profilo simbolico-strutturale. Effetto ottenuto evidenziando in apertura delle microsezioni le credenziali trionfali della sezione stessa: per questo pare possibile che si tratti di riscrittura dell'*incipit* del *Triumphus Mortis*, teso a attenuare la più esibita materia autobiografica dell'*incipit* originario: "Quella leggiadra e gloriosa donna..." (come peraltro fa anche passando da TF Ia a TF I) e ad imporre ad un capitolo che utilizza una filigrana fantastico-figurativa diversa da quella trionfale classica un vistoso segnale di continuità tematica rispetto a ciò che precede. Si tratta per più ragioni di operazione affine a quella per cui in TE 121-23 l'autore esce in una dichiarazione metatestuale che, se suona consolante conferma per noi, studiosi di varianti redazionali e filologi sperduti tra le varie attestazioni, che Petrarca intese fare un libro di sei "stazioni",

Questi triumfi, i cinque in terra giuso
avem veduto, et a la fine il sesto,
Dio permettente, vederem lassuso,

denuncia anche qualche incertezza sulla possibilità che il libro potesse rivelare al suo lettore – da solo, *iuxta propria principia* – il meccanismo che presiede alla sua invenzione e la sua sostanziale compattezza.[77] Quanto ci rivela l'operazione di cancellazione della fonte iconica attiva in TF Ia consente, mi pare, di credere sia che il progetto definitivo di quest'opera si fece chiaro solo a poco a poco (o solo a partire da un momento già avanzato della scrittura), e la morte sorprese l'autore quando ancora non aveva del tutto cancellato le tracce del progetto (o i progetti) abbandonati in corso d'opera; sia che modelli figurativi o fantastici eterogenei cooperarono alla costituzione della materia "visionaria" del libro, introducendo accanto ad un immaginario trionfale "inevitabilmente filologic*o* e bibliofil*o*", un immaginario derivato non dalla biblioteca letteraria di Petrarca, ma dalla tradizione figurativa dell'età che fu sua.

[77] Un dubbio simile doveva avere l'editore del ms. Palatino 192, che impone all'opera questo titolo: "Francisci Petrarce triumphorum sex liber unicus feliciter incipit".

Tali sono i più o meno complessi insiemi che compongono i nuclei fantastici su cui si costruiscono TM e TF: ma forse si potrebbe sospettare la presenza di suggestioni derivate dalle illustrazioni di libri astronomici o dei *Libri di ore* dietro TT, o dai Paradisi e dalle Maestà dipinte (i *Novissimi* illustrati) dietro la consolatoria visione finale di uomini famosi e di "be' visi leggiadri" fissati per l'eternità in immortal, giovanil, bellezza (Figg. 14, 15 e 16). Sono le divergenze che oppongono questi nuclei fantastici al motivo canonico e puntualmente definito del trionfo classico e – al contrario – le affinità che li legano alla tradizione figurativa a legittimare il sospetto che l'autore dei *Triumphi* derivi, difficile dire quanto consapevolmente, più di una suggestione dall'immaginario visivo tardomedievale: l'estensione semantica del lemma utilizzato come titolo per le singole parti dell'opera e per nominare l'evento che costituisce il nucleo fondante dell'esperienza visionaria narrata in ognuna di quelle stesse parti copre l'ibrida configurazione simbolico-ideologica dell'immaginario ad esso aggregato.

Le difficoltà che si incontrano quando si vogliano ricostruire tempi e modi di costruzione del testo impediscono di stabilire con certezza le direzioni del percorso seguito dall'autore: nella vulgata esigenze di restauri filologici di motivi classici convivono di fatto, soppressa la stratificazione diacronica di una scrittura pluridecennale, con affioramenti di scorie allegoriche tardomedievali, a comporre un "impasto gotico-classico" che si sostanzia anche di materiali desunti dall'esperienza visiva, e in cui la coreografia trionfale di schietta matrice classica può fondersi – e confondersi – con le apoteosi, i cortei, i trionfi miniati nei libri e frescati sui muri delle chiese e dei palazzi trecenteschi. La profonda solidarietà e la permeabilità reciproca dell'immaginario visivo e dell'immaginario letterario a quest'altezza cronologica, il loro comune attingere ad un'unica grammatica simbolica di riferimento consentono un fecondo, spesso forse inconsapevole, intrecciarsi dei vari stimoli fantastici. Anche questo contribuisce a fare dei *Triumphi* l'"opera più medievale e più umanistica"[78] di Francesco Petrarca.

[78] ARIANI, *Francesco Petrarca*, p. 703. Dallo stesso saggio, p. 631, la citazione precedente.



Figura 14 – Simone Martini, *santa Barbara* (particolare della *Maestà*). Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo.

118

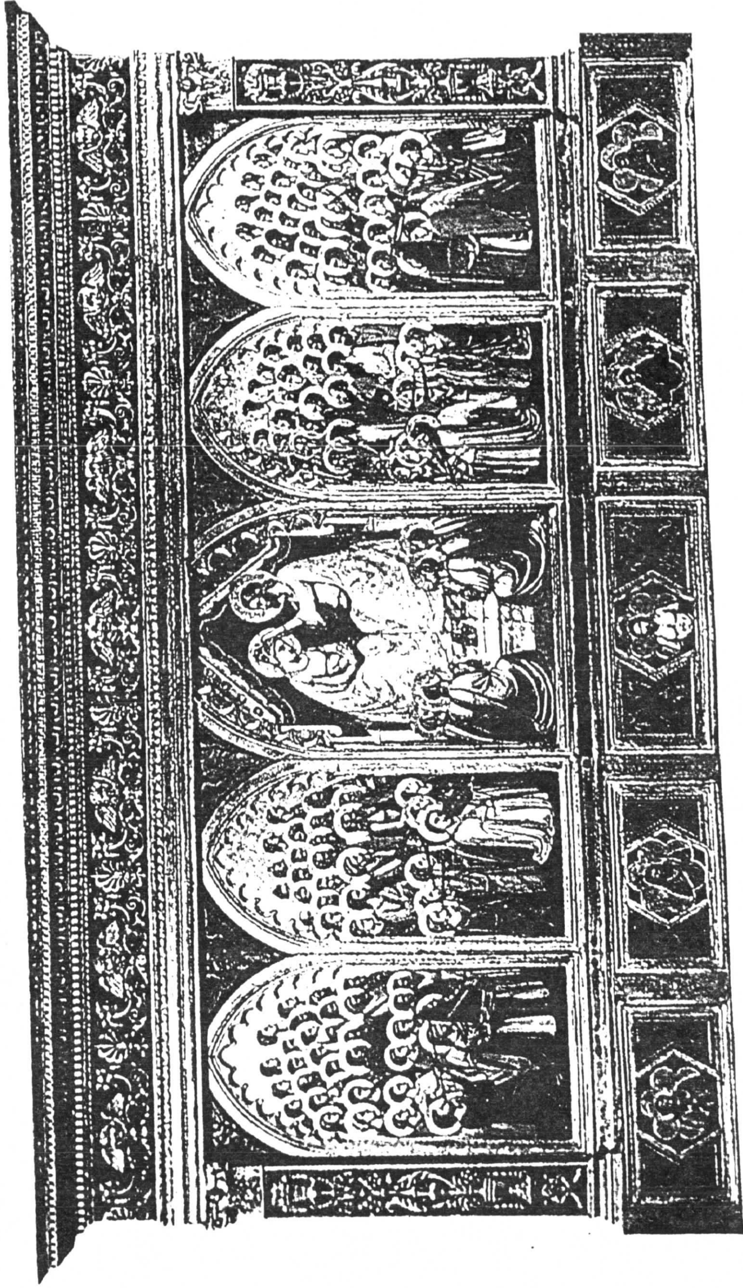


Figura 15 – Giotto, Polittico Baroncelli: *Incoronazione della Vergine e Paradiso*. Firenze, Santa Croce.

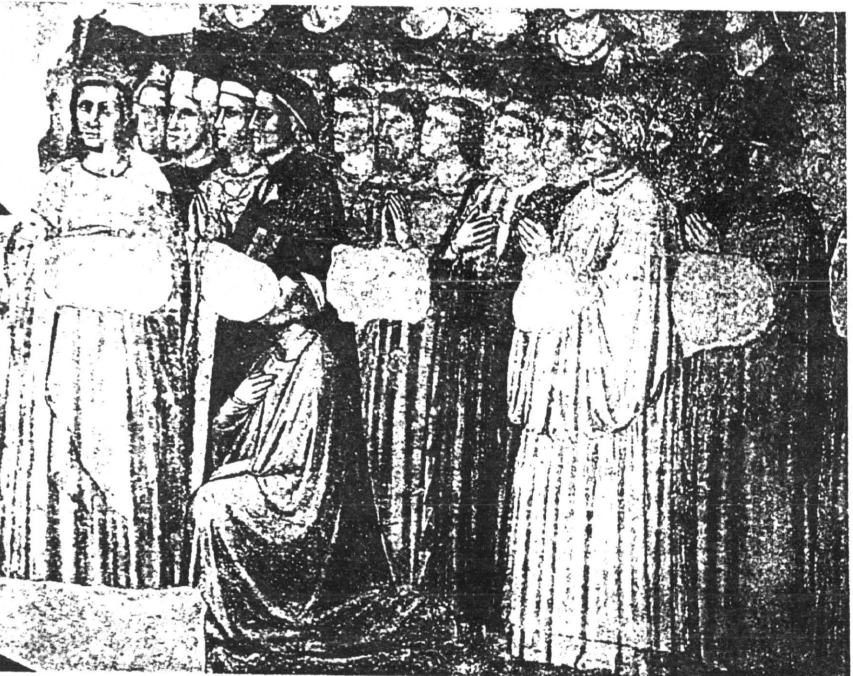


Figura 16 – Giotto, *Giudizio Universale* (particolare: *Paradiso*, con i ritratti di Dante, Giotto ed altri). Firenze, Palazzo Bargello, Cappella del Podestà.

LA "LUNGA PICTURA": VISIONE E RAPPRESENTAZIONE NEI *TRIONFI*

di *Carlo Vecce*

"Quasi lunga pictura in tempo breve" (TC IV 165). Così Petrarca definisce un momento della sua visione, utilizzando il termine "pictura" per l'unica volta nel suo poema. L'idea di "pictura" si estende però all'opera intera: i *Trionfi* si presentano come una lunga pittura, come un testo che propone possibilità di lettura diverse, e su piani comunicativi diversi. Punto di partenza è un sicuro dato storico: l'enorme fortuna dei *Trionfi* come palinsesto iconico dell'arte del Rinascimento. Tale fortuna appare favorita non solo dai contenuti, ma anche dalle modalità di rappresentazione e disposizione della materia scelte da Petrarca. La visualizzazione dei *Trionfi* è un elemento intrinseco, sostanziale, e la loro interpretazione figurativa (soprattutto a livello di miniatura, di illustrazione libraria, e cioè di rapporto diretto tra parola e immagine nei codici che costituiscono il veicolo materiale del testo) è solo una particolare forma di lettura dell'opera, intuita e preparata dallo stesso autore.

All'origine è dunque una scelta squisitamente retorica, che interessa globalmente le strategie di *inventio* e *dispositio* nell'ideazione della struttura complessiva. I *Trionfi* sono il racconto di una visione, e all'interno di quella visione vengono elevate ad elementi primari le tecniche di elencazione e di descrizione. L'elencazione, procedimento comune nelle strutture lunghe della poesia medievale, assume ora un carattere dominante nella maggior parte del testo (*Trionfo d'Amore*, *Trionfo della Pudicizia*, *Trionfo della Fama*): come dimostrano le differenti fasi redazionali, i cataloghi di nomi e personaggi acquistano un'autonomia funzionale anche rispetto alla struttura generale, quella sequenza trionfale (non in sei, ma in cinque